

Органічно поєдналися реальне з ірреальним, земне і фантастичне, наївна уява мрійника. Риси обличчя зображених святих нагадують типажі криницьких лемків. Добрий, проникливий погляд очей. Богородиця, хоч і має пишні шати і корону на голові, схожа на земну жінку – матір [іл. 3]

Цікавою є велика група ікон, що вирізняються новаторським трактуванням образів святих на фоні реалістичного архітектурного пейзажу у вигляді гірської панорами з хвилястими хребтами та рядами смерічок на них – на дальньому плані. На ближньому плані – образ святого перед храмом. Типовим прикладом є акварелі “Святий перед вежею” [іл. 4], “Свята Анна у хмарині над храмом” [іл. 6] 1950-их рр., де зображена свята, що стоїть на білій хмарині над сільським храмом серед типового пейзажу Бескид. Ці твори вражають своєю цілісністю та експресивністю.

Абсолютно унікальною роботою є “Молитовник”. В юності Епіфаній Дровняк не міг собі дозволити на релігійну літературу. Він не хотів відрізнятись від інших віруючих, які мали молитовники, він просто собі його намалював. “Біблія Никифора” має 86 сторінок, скрупульозно намальовані сцени: то в небі, то на землі, то в раю, в святинях. Приймають в них участь релігійні особи, постаті святих.

Никифор-Епіфаній Дровняк, переносючи свою фантазію, свою уяву, свій внутрішній світ на папір набирав певності, ким він є в уявному світі: великим художником, слугою Божим, якому дана могутність творця. Він намалював сотні творів, в яких виражав свою віру в справедливість і в виняткову долю художника. Відображав реальність у своєму розумінні, показував не те, що є, а те що повинно бути. “Для чого малюєш?”, – запитували його, “Щоб люди бачили, яке є Небо і яке Пекло. Щоб знали...”<sup>1</sup>.

Із вищевикладеного можемо зробити висновок, що Никифор-Епіфаній Дровняк, як художник, що виріс на традиційній візантійській іконографії, склався як творча особистість, освоївши стародавні традиції українського сакрального живопису. А образи святих були значною частиною його творчого доробку від перших кроків в мистецтві до останніх днів життя.

---



---

## Статті

---



---



Христина БЕРЕГОВСЬКА

### СИМБІОЗ СТИЛІСТИЧНИХ ЗМІН ТА НАПРЯМКІВ В ЖИВОПИСНІЙ СПАДЩИНІ ЙОАНИ НИЖНИК-ВИННИКІВ

Chrystyna BERENOVSKA. On Symbiotics of Stylistic Successions and Trends in Painted Heritage by Joanna Nyzhnyk-Vynnykiv.

Йоанна Нижник-Винників – екстравертна львівська художниця, учениця О.Новаківсько-го, яка брала активну участь у культурно-мистецькому житті Львова, виставляла свої роботи на різноманітних художніх виставках, в зв'язку з політичним режимом змушена була покинути Україну.

Життя і творчість Йоанни Нижник хронологічно можна поділити на три періоди: український, німецький і французький, кожен з яких інтермедійно задавав свій креативний тон в мистецтві. Тільки розглядаючи її творчість через ці три умовні проекції, можна повністю охопити всю широту та багатогранність художниці у царині малярства, кераміки та килимарства.

Головну магістраль в плюралістичному творчому кулуарі Йоанни Нижник-Винників займав живопис. Малярська творчість мисткині – це різноспектральна гама мистецьких тенденцій, змін та напрямків, які в різному відсотковому співвідношенні знайшли своє відображення у портретах, пейзажах та натюрмортах. Художниця жодного разу не віддавала себе в полон якомусь одному конкретному стилю. Вона ним захоплювалась, однак, проаналізувавши, відбирала найкраще та інтерпретуючи втілювала у власній творчості. Це зовсім молода малярка прагнула віднайти власний шлях мистецької творчості, сформувані характерний, харизматичний почерк, який передавав би її особистість та нею змодельований фантазійний світ.

Йоанна Нижник-Винників впродовж усього життя неодноразово підпадала під впливи могут-

---

<sup>1</sup>Jackowski A. Świat Nikifora.-Gdańsk, 2005.– S. 96.

ніх персоналій, в яких їй вражала глибока непопушність морально-естетичних ідеалів творчості та високоформатний вишуканий художній смак. Спочатку це був Олекса Новаківський – вчитель “початкової школи життя”, який сформував творче мислення, навчив жити, любити і співпереживати мистецтвом. Саме він ознайомив мисткиню з класичним ренесансним стилем, з ідеями символізму, імпресіонізму та експресіоністичними традиціями. В їхній ідейний зміст художниця вже самостійно пірнала, натрапляючи на мистецькі “перлини”, які їй були найближчими духовно<sup>1</sup>.

Під час навчання у школі Олекси Новаківського, подорожуючи Карпатським краєм, малярка відкрила для себе всю красу українського народного мистецтва. Національні традиції колористичного потрактування в живописі мисткині ґрунтувалися на гармонійному поєднанні чистих локальних барв української народної ікони, які вражали дзвінкістю і глибиною внутрішнього вирішення. Художниця цю запрограмовану, викристалізовану ідеалістичну композиційно-колористичну модель пронесла через усю творчість. Вона часто їй видозмінювала відповідно до різноманітних стилістичних західноєвропейських “норм і стандартів”. Проте, колір завжди залишався тією рідною родзинкою, яка зігрівала душу і вражала самобутністю іноземного глядача<sup>2</sup>.

Навчаючись у школі Олекси Новаківського в переломному для нього періоді, коли він переходив від символізму до експресіонізму, Йоанна Нижник засвоїла перші ази експресіоністичної теорії.

Експресіонізм застосовував старі формальні засоби, але суб’єктивно деформував їх, психологічно поглиблюючи. Експресіонізм передавав за допомогою реальних об’єктів внутрішню суть митця. Зовнішність – тільки необхідний поштовх до суб’єктивного “розряду” душі художника.

Звернення вчителя до авангардних позицій мистецтва мало помітний вплив на творчість його учнів, які були дуже чутливими до різноманітних стильових змін. Сам О.Новаківський був не в

захваті від перестанов на “рейки нового мистецтва” у творчості своїх учнів. Він популяризував “класичні норми”, навіть звернення до експресіоністичної манери було подане у видозміненому “класичному дусі”<sup>3</sup>.

Йоанна Нижник-Винників до експресіоністичної манери звернулася дещо пізніше, коли вже вийшла з-під крила свого учителя. Експресіоністична риса письма помітна в портретах німецького періоду, який припадає на час перебування художниці у німецьких таборах для переміщених осіб. Цей період – один з найважчих у її житті. Вона тяжко і болісно переживає втрату чоловіка, розлуку з Батьківщиною і невизначеність власної долі. Початок скитання по світі внесло значний слід у творчість малярки, зокрема, відбилося у портретах.

У цей період художниця створює портрети випадкових знайомих і незнайомих людей. Це, переважно, портрети без уваги до емоційного психологізму, позбавлені якостей впевненості і непорушності, як це було характерно для її ранніх портретів. Образи байдужі, позбавлені сили і насаги боротися – вони засмучені і невизначені, як і сама мисткиня.

Риси експресіонізму у портретах німецького періоду художниця передає за допомогою широкого експресивного мазка, яким енергійно закручує композицію. Віддає перевагу кольоровим контрастам. Незважаючи на експресивність зовнішнього виразу внутрішній стан портретованих глибоко знищений. Герої беззахисні, налякані страхіттями війни, без зовнішньої підтримки. Експресіоністичний внутрішній психологізм твору підсилює непорушну і байдужу зовнішню оболонку персонажа.

До серії портретів німецького періоду творчості належить “Портрет трьох друзів”, з якими Йоанна Нижник-Винників перебувала у німецьких таборах. У цій роботі автор портретні зображення вводить в жанрову композицію. Портретованих розташовує за одним столом. Додатково вводить в композицію елементи натюрморту, які створюють відчуття застигlosti та німого плину часу. На задньому плані художниця додає елемент перспективи – відкритого простору, що є символом надії на краще майбутнє. Зовні, портретовані не-

<sup>1</sup>Кейван І. Українські мистці поза Батьківщиною.– Едмонтон; Монреаль, 1996.– С. 226.

<sup>2</sup>Попович В. Малярство Йоанни Нижник-Винників. Свідectтво доби // Йоанна Нижник-Винників / За ред. В.Вовк, Е.Круба, К.Штуль, Ю.Кульчицького.– Париж, 1992.– С. 14-17.

<sup>3</sup>Осінчук М. Нова мистецька дійсність // Мистецтво.– Львів: АНУМ, 1932.– № 1.– С. 5-10.

схожі, а внутрішній стан їхньої душі кипить одним вогнем (іл. 1).

У портретах німецького періоду відчувається втрата зв'язку між моделлю і художницею. Натурники – ніби і не натурники, немов вигадані герої з її життя. Вони відчужені, живуть своїм закритим життям, їх нічого не пов'язує з маляркою. В портреті “Замріяна дівчинка” художниця садить “молоду леді” у розкішне крісло, підкреслюючи її важливість і самостійність. Крісло в композиції виконує роль декоративного елемента підсиленого локальним яскраво-жовтим кольором, який створює враження позолоти і додає пишності. Крісло виконує роль домінуючого елемента, який затьмарює справжнє внутрішньо-емоційне втілення молодої дівчинки (іл. 2).

Тогочасні портрети характеризуються монолітністю і монументальністю форм, образ поданий узагальнено і цілісно без подрібнення на деталі. Особистість ніби втрачає свою незалежність і вольові якості, стає самотньою і беззахисною. Витонченість, тендітність і вразливість не дають змоги утвердитися, зникає відчуття надії на краще майбутнє. Персонажі відірвані від свого коріння, від свого пристанища, вони не в змозі відшукати самих себе – загубилися.

У зіставленні особа і середовище – середовище поступово починає набирати ролі першості, стає домінуючим в композиції. Середовище впливає на особистість, а не особистість на середовище. Простір навколо портретованого збагачується додатковими елементами, які підсилюють внутрішній образ моделі.

Людську неповторність малярка бачить не в яскравому індивідуалізмі фізичних якостей, а у відтінках внутрішнього світу героїв, сприймаючи ці відтінки в цілісності. Художниця всі відомості про портретованого втілює у зображенні його “я” (в манерах себе поводити, в жестах).

Західноєвропейська експресіоністична манера передбачала цілий спектр контрастів в усьому: в кольорі, в формі, в почуттях та емоціях, які досягала за допомогою широких мазків локальних конкретних кольорів. Віддавала перевагу чіткій світло-тіневій градації. Основна мета – передати внутрішні переживання портретованих героїв та оточуючого середовища, яке не менш підсилене емоційно-динамічним станом.

Переосмисливши характерні ознаки західноєв-



Іл. 1. Іванна Нижник-Винників. Акт. 1972. Полотно, олія.



Іл. 2. Іванна Нижник-Винників. Портрет пані Клер. 1957. Полотно, олія.

ропейської експресіоністичної тенденції, ознайомившись з творчістю художників, які в "чистому вигляді" продукували їх у своїй творчості, мисткиня, профільтрувавши основні канони цього напрямку, виокремила для себе два правила: експресивний мазок локальних фарб з певною схематизацією внутрішнього і зовнішнього емоційного світу героїв та середовища. Експресіоністичну манеру малярка викристалізувала та видозмінювала через призму художнього смаку, творчої манери та власної свідомості.

В паризькому періоді життя і творчості малярки безпосередній вплив на мистецький смак і художню манеру справляли це О.Грищенко та В.Хмелюк. Художниця почерпнула з їхнього мистецтва глибоку внутрішню проникливість образів, яку вони досягали за допомогою живописних контрастів. Вони були тим каталізатором, який живив і підтримував морально і духовно молоду малярку в захоплюючому вихорі західноєвропейської стилістики<sup>4</sup>.

Великий вплив на творчість художниці з усього мистецького розмаїття мали імпресіоністичні традиції. Імпресіоністична манера прослідковується в портретах, пейзажах і натюрмортах малярки.

Імпресіоністичний живопис Йоанна Нижник-Винників будувала на вальорах, передавала світ за допомогою світла. Вона відмовляється від контрастів, передає світло за допомогою легких мазків. Відмовляється від контуру: лінія стає переривчастою, все побудоване на основі світлових об'ємів. Художниця менше надає уваги експресії, натомість повністю себе віддає на опрацювання і моделювання легкого світло-повітряного середовища. Вона виробляє нову систему бачення та інтерпретації дійсності на полотні – створює свій живопис плям і чистих кольорів.

Йоанна Нижник-Винників обожнювала пленери, в яких зуміла втілити одномоментність, враження одного подиху. Автор любила зображати один краєвид у різну пору дня, особливо це стосується її гірських пейзажів, де кольором дня і ночі зуміла передати емоційний стан середовища. Малярка поступово починає відмовлятися від чорного кольору і переходить до кольорових тіней і тіневих контрастів.

Прикладом імпресіоністичних творів художниці є її портрети паризького періоду, в яких вальорами та світло-повітряною градацією змодельовує не тільки зовнішній образ, як емоційний стан героїв та навколишнє предметно-природне середовище, сповнене сонця, чистої та прозорої повітряної атмосфери.

Імпресіоністичні віяння спостерігаються також в її морських та гірських пейзажах. В окремих з них відчутна манера чистого імпресіонізму, імпресіонізму Мане, миттевого та захоплюючого, викристалізованого враження, яке, здається, втілює саму вічність.

На одному рівні з імпресіонізмом, можливо навіть більшою мірою виявляється захоплення художницею постімпресіонізмом, а точніше "сезанізмом", ґрунтуючись на композиційній моделі якого, будувала власні живописні композиції. На ґрунті стилізованої геометризації форми, яка практично нівелювалася під потоками колористичних нюансів, художниця будувала власну переконливу форму. Широкими об'ємними фактурними мазками фарби моделювала світло-повітряне середовище, рішучими контрастними співвідношеннями ліпила предметний та повітряний світ.

Для гірських та урбаністичних італійських пейзажів, для жанрових композицій малярка запозичає сезанівську формотворчу композицію, будуючи її дрібними різноформатними кольоровими площинами, утвореними широкими мазками ліній покладених під одним кутом. Вони немов штрихові шматки ритмічних дощових крапель пропорційно вкладені у композицію. Колористична гама пейзажів нагадує феєрію вогників, які ритмічно і гармонійно розсипались на полотні.

В одному творі Йоанна Нижник-Винників зуміла поєднати мотиви гірського, морського та урбаністичного пейзажу, кожен з яких вирішувала в особливому мистецькому напрямі, у руслі власних художніх тенденцій. Наприклад, у творах "Містечко біля Линдалю – Норвегія" та "Провансальський пейзаж" малярка постімпресіоністично, по сезанівськи вирішує панораму міста з численними затишними будиночками, експресіоністично закручує водні та гірські простори й з імпресіоністичною легкістю трактує світло-повітряне середовище, яке зорганізовує та локалізує композицію, надає враження цілісності та єдності однієї системи (іл. 3, 4).

<sup>4</sup>Маркаде В. Українське мистецтво ХХ століття і Західна Європа // Всесвіт.- 1990.- № 7.- С. 169-180.

Вплив сезанівської художньої манери помітний і в натюрмортах Йоанни Нижник, композицію яких побудовано тим самим способом, що й пейзажі, проте, з яскравим виявленням багатї експресії кольорових контрастів, світло-тіневої градації та тіснішої взаємодії предмету з навколишнім середовищем (іл. 5).

Важливе місце в композиції малярка відводила предмету і середовищу. Середовище було миттєвим, випадковим, вбирало в себе красу і багатство світу. Предметне середовище логічно осмислене і подане як єдине ціле. При всьому багатстві рефлексів кожен предмет мав свою функцію, форму і колір. Середовище створювалося самими предметами<sup>5</sup>.

Що стосується кольору, то він був для малярки головним знаряддям, за допомогою якого вона змогла передати реальність з-під крила своєї уяви. Кольором малярка ліпила форму і передавала внутрішній зміст твору; кольоровими контрастами творила архітектурні конструкції, гірські і морські краєвиди, урбаністичні пейзажі, жанрові композиції, портрети і натюрморти.

В портретах художниці паризького періоду не менш відчутний вплив гогенівської живописної манери. Малярка особливо любила зображати оголені натури технікою клаузонізму – розбиття образу, предмету чи середовища на кольорові площини, які гармонійно поєднувала в одне ціле. Ця техніка передбачала застосування контуру, яким власне й окреслювала кольорові площини художниця. Проте, мисткиня не йшла прямим шляхом запозичення чи копіювання художньої манери притаманної тому чи іншому художнику. Вона інтерпретовано та аналітично “фільтровано” підходила до ознайомлення з новими техніками. Малярка формально створювала модель, яку пізніше опрацьовувала різноманітними стилістичними засобами, які інтерпретувала і трансформувала через глибини підсвідомості.

Власне, така трансформація відбулася і з технікою Гогена у творі “Акт”, де мисткиня за допомогою світло-тіневої модуляції та об’ємного трактування образу натурниці із застосуванням контуру створила власний ідеал “жіночої краси” (іл. 6). Вплив постімпресіоністичних традицій відчутний у портретах паризького періоду, які



Іл. 3. Іванна Нижник-Винників. Портрет трьох друзів. Полотно, олія.



Іл. 4. Іванна Нижник-Винників. Провансальний пейзаж. 1958. Полотно, олія.



Іл. 5. Іванна Нижник-Винників. Містечко біля Линда-лю (Норвегія). 1962. Полотно, олія.

<sup>5</sup>Рудницький М. Наші малярі в Парижі // Світ.-Львів, 1926.- Ч. 7.- С. 3-5.

характеризуються детальним вивченням, осмисленням і відображенням внутрішньо-психологічного образу героя. Автор створює в одному творі дві картини: зовнішній світ із проривами до нього душевних емоцій. Яскравим прикладом портретного живопису паризького періоду є портрет "Пані Клер". Тут вичерпно сформована єдність художниці з моделлю та діалогу між двома сторонами. У портреті справджуються такі поняття як: сугестія (навіювання) та емпатія (співпереживання). Художник навіює, а портретований співпереживає, проте, в даному випадку подвійну роль виконує одна особа – художниця. Вона зуміла проникнути у внутрішнє середовище моделі та за допомогою тонкого відчуття психології назовні показати душевну красу пані Клер (іл. 7). У портреті художниця експериментує з передачею середовища за допомогою кольорових нюансів. Середовище в даному випадку "працює" на модель, підсилює емоційний стан героїні. Мисткиня створює невидиму атмосферу гармонійного поєднання світла, кольору і почуттів. За допомогою світло-тіневих переходів Йоанна Нижник моделює форму і об'єм. Сонячне проміння, яке заповнює обличчя портретованої, настроєво живить композицію. Колористична гама витримана в оливково-золотистих тонах, тонах осені, які відповідають віковому стану портретованої. В осяяному сонцем миролюбному обличчі пані Клер художниця відбила глибокий внутрішньо-душевний портрет героїні – її мрійливість, доброту та інтелігентність.

Портретне малярство Йоанни Нижник-Винників паризького періоду характеризується глибоким психологізмом і розумінням внутрішнього стану своїх героїв, яке пояснюється тісними дружніми відносинами і духовною близькістю з портретованими. Це вже не пересічні знайомі, які траплялися на життєвому шляху під час важких перипетій, що було характерно, зокрема, для другого періоду творчості. Персонажі на полотнах – представники з кола знайомих, близьких людей та друзів, з якими художницю пов'язували життєві події.

Пізніше мисткиню почав захоплювати урбанізм, він старався увійти в її психіку, в результаті цього постав новий романтизм, романтизм "машин". Головним завданням творчості для Йо-

анни Нижник-Винників стало схопити швидкий темп індустріалізованого міста. Імпресіонізм вичерпав себе. Бачення людини пішло в напрямку пристосування до всіх цих моментів, напрямку індивідуального переживання враження. На перший план висунувся суб'єктивізм, який давав нові можливості для творчості. Предмети природи стали символами переживань в душі глядача, різноманітними формами, площами, лініями та барвами. З усіх предметів художники вибирали тільки ті, які близькі до їх мистецької концепції, а все інше залишали без уваги<sup>6</sup>.

Форма авангардного малюнку стає пластичнішою і виразнішою. Малярство стає динамічніше і радісніше, малярство чисте, станкове без різних декоративних і архітектурних вимірів.

Всупереч імпресіонізму який брав за основу дрібний аналіз форм та ліній та найбільшу індивідуалізацію образу, модерні мистецькі напрями побудовані на спрощеному синтезі форми та лінії<sup>7</sup>.

Стягом модерного мистецтва є два мистецькі напрями, які застосовувала у своїй творчості в "стилізованому" варіанті художниця – це кубізм і фовізм. Основою цих напрямків є ідея раціоналізму, підпорядкованості законам природи та математичним обчисленням. Вони геометризують формальну реальну дійсність та деформують її по лінії логічної послідовності, творять нові мистецькі цілісності з новою предметністю. Це своєрідна мистецька математика<sup>8</sup>.

У цьому випадку не менш важливий вплив на живопис Йоанни Нижник-Винників справила творчість Пабло Пікассо – засновника кубізму. З його творчістю художниця була знайома ще проживаючи у Львові. Після приїзду до Парижу малярка змогла безпосередньо відкрити для себе всю повноту нових мистецьких стилів та напрямків, і втому числі глибше досягнути творчість Пікассо.

Відвертіше розуміння і захоплення творчістю цього художника відбулося після особистого зна-

<sup>6</sup> Драган М. Футуризм // Мистецтво.- 1933.- № 4.- С. 95-97.

<sup>7</sup> Ганн Отто. Конструктивізм, над реалізм, і що далі? // Мистецтво.- 1932.- № 2-3.- С. 47-48.

<sup>8</sup> Нідгам Д. Українське мистецтво та міжнародний авангард у ХХ ст. // Дух України: 500-ліття малярства.- Канада: Мистецька Галерея Вінніпегу, 1991.- С. 99-102.

йомства з ним, яке відбулося в його майстерні кераміки, куди українська художниця попросила-ся випалювати керамічні твори.

Пікассо був вражений тріадою гуцульських кольорів (жовтого, зеленого і коричневого) та стилізованим народним примітивним українським малюнком, з яким він ознайомився через керамічні твори української художниці. Натомість, Йоанну Нижник-Винників захопила його модель аналітичної кубістичної композиції. Після того вона виробила свій кубізм, своє мистецтво творення. Мисткиня знайшла самобутню площину не зовнішніх, а внутрішніх повітряних об'ємів. У неї з'явилися власні спроби площинного трактування реальності. Геометризація форм середовища була пронизана через "фільтр" української підсвідомості. Що стосується колористичного вирішення стилізованих кубістичних композицій, то вони були побудовані на основі контрастів яскраво-локальних гарячих тонів, які підкреслювали емоційний лад твору. В окремих роботах малярка використовувала живописний "колажний метод" накладання елементів композиції.

Чисто "пікасівського" кубізму Йоанна Нижник не досягла, власне вона й не намагалася. За колористичним вирішенням "її кубізм" був ближчий до фовізму і, знову ж таки, до фовізму трансформованого, зафарбованого українською фантазією та художнім смаком малярки. Мисткиня в кожному стилі виділяла головне – переосмислювала, видозмінювала, розбивала на дрібні частини – аналізувала і створювала власну модель бачення й розуміння людини і світу.

Отже, Йоанна Нижник-Винників пройшовши довгий мистецький шлях розвитку ввібрала у себе різноспектральні мистецькі базові основи, які детально вивчала і переосмислювала, в новому формальному втіленні розгортала на полотнах.

У живописі малярки поєдналися такі західноєвропейські стилістичні тенденції як: імпресіонізм, постімпресіонізм (творчість Сезана і Гогена), експресіонізм, фовізм та кубізм, однак зафарбовані національними традиціями українського мистецтва. До якого б стилю художниця не зверталася, вона зуміла виділити і перейняти з нього головні, потрібні їй мотиви і трансформувати їх на тлі української замріяності. Художниця створила власний мистецький стиль і виробила оригінальний художній почерк.



Іл. 6. Іванна Нижник-Винників. Портрет мрійливої дівчини. Полотно, олія.



Іл. 7. Іванна Нижник-Винників. Квіти навесні. Полотно, олія.